اللص والكلاب
بين الفن والواقع[1]
-١-

د. فاطمة موسى

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثيته العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهنون بأنه سينقطع حتمًا عن كتابة الرواية، فلم يعد فى إمكانه أن يسير بتاريخ أسرة بين القصرين إلى أقرب مما سار فى السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة ألصق بحياتنا من أن تصلح مادة لقصة فى مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسنى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليها من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذى يعيش فى قلبها ؟ ومن قائل إن نجيب محفوظ قد أفرغ ما فى جعبته، عن مجتمع اليوم. وقد توجت جهوده بنيله جائزة الدولة، وأنه متجه إلى التصوف والتعبير الرمزى، وكأن فنانًا حساسًا كنجيب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته فى يوم من الأيام!

ومنذ أيام طلع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هى اللص والكلاب يدرك من يقرأها منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائما وأنه (بلغة الدعاية لنجوم السينما)، قد تفوق على نفسه فعلا وفتح فتحا جديدًا فى تاريخ الرواية العربية.

فاللص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير ـ حتى بعد وصوله إلى القمة ـ

---

(١) أخبار اليوم: ٧ فبراير ١٩٦٢.

على أن يطرح عنه أسلوبا قديما باليا ويتخذ لنفسه أسلوبا جديدا فى التعبير أشد تركيزا وقصدا، وهو لذلك أرقى فنيا لأن النجاح فيه أبعد منالا من أسلوبه القديم. ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول فى التكنيك الجديد الذى اتبعه نجيب محفوظ فى هذه القصة. ولذلك نكتفى بمناقشة وجه واحد من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته ـ وهو علاقة القصة بالواقع.

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث « سفاح الإسكندرية » محمود أمين سليمان الذى شغل الأذهان يوما وأقام الدنيا وأقعدها، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلا وصورته عموما فى صورة الإنسان الخارق القادر على كل شىء، ثم كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسية التى اقتفت أثره ـ أو رائحته ـ حتى فر إلى كهف فى الجبل كما تفر الضوارى أمام كلاب الصيد.

وعندما أقول استوحى فإنما أعنى أن الكاتب قد اهتز لحادث هذا السفاح كما اهتز له غيره من المواطنين. ولكنه ـ كفنان ـ ترجم انفعاله هذا إلى عمل فنى رائع له صفة العموم والدوام. وترجع قيمة العمل الفنية إلى أن الكاتب وإن استوحى موضوعه من الواقع، لم يجعل من قلمه عبدا لكل ما يتضمنه الواقع من تفصيلات لا معنى لها ولا قيمة، بل فرض رؤياه على هذا الواقع، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة المتناثرة ما يخدم موضوعه حقا، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفنى معنى مترابطا ومغزى ذا قيمة إنسانية.

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث، وليس من شأننا أن نتتبع مصادر هذه الرؤيا (وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لا يهم المتذوق فى شىء) إنما يكفينا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجدة لا يفسدها شك أو تذبذب. وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان، ولا يسعه إلا أن يقول للقارئ: هاك القصة. فاقرأها بتعمق (الناشر مكتبة مصر بالفجالة. الثمن ١٥ قرشًا) على أنه يمكننا ـ مع الإيجاز المخل ـ أن نلخصها فى أن اللص قد نصب نفسه قاضيا وجلادا موكلا بإنزال القصاص بالكلاب، والكلاب من خانوا ثقته ومودته ويمضى عاصفا يطارد هؤلاء الكلاب، ولكن رصاصاته تطيش فلا تصيب منهم مقتلا بل تصرع الأبرياء بلا ذنب جنوه لأنه هو ليس بطلا حقا كما ظن نفسه، ولكنه لص وبهلوان. وتنقلب الآية فإذا به هو المطارد، تجد فى أثره الكلاب حقيقة لا مجازًا، كلاب البوليس إلى أن يصرعه البوليس برصاصه.

ولعل المقارنة بين سفاح الإسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة تفيدنا كثيرا فى كشف مدى تأثر الكاتب بالحادثة الواقعية وتحرره منها من ناحية أخرى، فبين اللصين ملامح شبه كثيرة، ولكنها جميعا لا تتعدى السطح إلى أعماق الشخصية ودوافع السلوك.

ويشترك اللصان فى الضجة التى أثارها كل منهما، وإن كان الكاتب لم يركز أضواءه على هذه الضجة، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها على اللص نفسه إذ ملأته بغرور لا يخلو من شعور بالمرارة.

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءا من ملابسه مكن منه أنوف الكلاب ـ وإن لقى سعيد مهران حتفه لا فى كهف فى الجبل بل بين القبور التى تقف دائما فى القصة على مرمى بصره.. ومرمى بصر القارئ ـ لتذكره دائمًا أن الجميع مآلهم إليها، الفريسة ومطاردها، ومن قتل ظلما ومن قتل عدلا كلهم سائرون إلى القبر حتمًا.

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد: فشخصية السفاح فى الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة، لمع صاحبها يوما ثم انطفأ وزال أثره من الوجود، وقد يصلح بطلا لقصة بوليسية أو لفيلم من أفلام الرعب والمطاردة ولكنه لا يصلح بطلا لعمل فنى بالمعنى الدقيق، كانت تسيطر عليه فكرة أن زوجته تخونه وقد وجب عليها القصاص، ولعل فى هذا سر عطف الكثيرين عليه فى حينه وليس بيننا من يستطيع الجزم بأنه كان واهما أو كان على حق. فجعل نجيب محفوظ الخيانة فى حالة سعيد مهران حقيقة واقعة، فزوجته طلبت الطلاق وهو فى السجن لتتزوج من صديقه وتابعه وقد استولى الاثنان على ماله وابنته ولم يعترف الصديق الغريم بأن لسعيد فى ذمته شيئا سوى عمود من الكتب أصاب أكثرها التلف، ولعل للزوجة والصديق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعنينا فى شىء على أى حال، ويشك سعيد مهران بل يقطع أنهما نصبا له كمينا مع البوليس أصلًا:

«ومن وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها. كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة. وغلبت الانتهازية الحياء والتردد فقال عايش سدرة فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى. سأدل البوليس عليه لنتخلص منه ـ فسكتت أم البنت. سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل

سخاء أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسى محصورا فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى. وانهالت علىَّ اللكمات والصفعات».

وكان للسفاح صديق محام يرتعد خوفًا على حياته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة القديمة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصى.. أما نجيب محفوظ فقد جعل العلاقة بين اللص والأستاذ رءوف علوان خريج الحقوق علاقة مريد بأستاذه، وقد علم الطالب المثقف الفتى الفقير أن المجتمع ظالم، ولقنه السخط على الأغنياء وعلى قيود الملكية التى يفرضونها، حتى لقد ذهب إلى أن سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب عليه الفقراء، ولكن الأستاذ رءوف علوان قد أضحى اليوم دعامة من عائم المجتمع، طرح عنه عناء الجهاد وأضحى صحفيا نابها يقطن قصرا فاخرا على النيل، ويتفضل على مريده القديم بورقتين من ذات الخمسة جنيهات، ويردد سعيد مهران لنفسه جزعًا:

«تخلقنى ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى كى أجد نفسى ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة أليمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسى».

وهكذا يتسع معنى الخيانة هنا، فيشمل نوعا أشد خطرا من الخيانة الشخصية. هو خيانة الأستاذ لتعاليمه بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه موارد التهلكة.

ويضيف الكاتب إلى شخصية المجرم تاريخًا يفسر سلوكه وإن كان لا يبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عم مهران بوابا فى عمارة للطلبة، يصطحب ابنه أحيانًا إلى حلقات الذكر عند الشيخ على الجنيدى. ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبتهجة وإن استغلق عليه فهم ما يدور حوله. ونراه فى صباه وقد حل محل أبيه. ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غائلة الموت، ونرى رءوف علوان الطالب الثائر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذا له يلقنه ما يعتمل فى عقله من سخط وثورة، ونرقب حبه لنبوية خادم العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته، كل هذا فى لمحات تومض فى عقل البطل أحيانًا ويجمعها القارئ بنفسه ليكون منها صورة عن حياة اللص الماضية، ولست أعنى بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارئ على بطله، فسعيد مهران شخصية كريهة قد نفهمها جيدا وندرك

البواعث والدوافع التى أدت بها إلى ما وصلت إليه، ولكنها لا تستدر العطف. فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل من أى أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين. هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أو بينه وبين الكلب سبب وشبه كبير، فهو حاد الحواس سريع الحركة ينقض فى خفة ولكن نباحه و«عضته» تضيع كلها هباء، ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبته نور إلى حبه والتعلق به إلى هذه الدرجة، لأنها على حد قولها تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوما، وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا أظنه أوردها عفوًا:

«وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره، فذهب إلى المطبخ فوجد فى الصحاف كسرا من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأتى عليها فى نهم شديد وتمصمص العظام ككلب».

ولكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيًا كأبطال المآسى فى كل العصور، إنه يظن نفسه عصفورة سادرة ويأخذه الغرور فيقول «قلبى لا يكذبنى أبدا» ولكن قلبه يكذبه مرارا وتكرارا ومأساته ليست فى أنه ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره، بل مأساته الحقيقية فى أنه ظن أن بإمكانه أن يحقق فردوسا من الوفاء والصدق والعلاقات الإنسانية الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذى يحيا فيه لا مقتنعا بل متفانيا، وهو إذ فقد جنته تلك الزائفة يرعد مطالبا بالقصاص ولكن أعداءه أشد منه مكرا لأن أعينهم لم تضللها يوما غشاوة أو زيف وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون.

وترتفع الغشاوة عن عينيه فى لمحة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقا: إنه بهلوان لا أكثر، كما يعرف مصير ابنته، إن مستقبلها فى مهنة نور صائدة الرجال ولكنه لا يسلم... إلا للموت.

وفى قصة «السفاح» الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلا بإغراء قصاص قد لا يرقى إلى مستوى نجيب محفوظ، وفيها من التفاصيل ما كان كفيلا، بإغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولعه بالتفاصيل المسهبة، ولكنه اليوم ينتقى من هذا الواقع بميزان دقيق، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضوع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه

بحزم الفنان الذى يعرف أصول اللعبة فيطبقها بحذق وصرامة. وفى هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية فى الأدب، فمنطق العمل الفنى الصادق أهم من منطق الواقع الجزئى، وما ينفع الفن يبقى على الأرض فى تراث الإنسانية جيلًا بعد جيل.

٢-[1]

«... وتتابع الغناء حتى صفقت اليد داعية إلى الذكر من جديد، فتردد اسم الله بغير انقطاع.. واستسلم للسماع، وزحف الليل، ثم ركضت الذكريات كالسحب. تمايل عم مهران الأب مع الذاكرين وجلس الغلام عند النخلة يراقب المشهد بعينين مشدوهتين وانبثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود فى كنف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب النسيان. تحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر وتكلمت سناء الصغيرة فى حضنه بلغة فطرية ساحرة، ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالت بعدها الضربات... امتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين ومتى يؤمل راحة، وضاع الزمان ولم أفز، والقضاء ورائى. وهذا المسدس المتوثب فى جيبى له شأن. لابد أن ينتصر على الغدر والفساد. ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب».

وقد طارد اللص الكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس، فلم ينل منها مقتلا بل طاشت رصاصات «المسدس المتوثب فى جيبه» فتلطخت يداه بدماء الأبرياء، وهبت من حوله كلاب أخرى ـ حقيقية هذه المرة هى كلاب البوليس ـ فتكاثرت عليه وطاردته ثم أحدقت به وضيقت عليه الخناق حتى سقط صريعًا برصاص البوليس، هناك فى قرافة باب النصر.

* * *

لقد عرفنا نجيب محفوظ فى إنتاجه السابق كاتبا بانوراميا ينهج نهج كبار القصاصين الأوربيين فى أواخر القرن الماضى ومطلع القرن العشرين، فيسهب فى تفصيل موضوعه، فلا يدع ركنا منه أو حاشية إلا وملأها بتفصيلات دقيقة مساهمة منه

(١) مجلة المجلة: فبراير ١٩٦٢.

فى «إكمال الصورة»، وجعلها أقرب ما تكون للواقع، ولكن هيهات أن يصل الفنان يوما إلى محاكاة الواقع بحذافيره وإن أسهب ودقق ما فى وسعه، وقد أدرك كتاب القصة فى أوربا هذه الحقيقة بعد قرابة قرنين من مولد هذا الفن فى آدابهم، فأعرضوا نهائيًا عن المذهب الطبيعى فى القصة ـ أى محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله ـ وسلكوا بهذا الفن دروبا شائقة من التجديد والتجريب لم تكن تخطر لسابقيهم على بال.

وقد درج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعى منذ نشأة هذا الفن فى العربية، وليس هذا بمستغرب ورواد القصة الأوائل ما زالوا أحياء بين ظهرانينا نتمنى لهم مديد العمر وغزير الإنتاج، وقد برز فى هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجميع على رأس الجيل الثانى من كتاب القصة هو نجيب محفوظ، وقد اشتد ساعده حتى فاق عددا من معلميه، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلحق بركب الرواية العالمية الحديثة التى تخلصت تماما من المذهب الطبيعى وكثيرا ما تساءل المعجبون به فيما بينهم قائلين: ماذا بعد الثلاثية؟

وفى الصيف الماضى تلاحقت أنفاسنا ونحن نرقب ركضه على صفحات أهرام الجمعة أسبوعًا بعد أسبوع فى حلقات اللص والكلاب، فإذا به بقفزة واحدة قد لحق الركب العالمى، ووجد لنفسه مكانا مرموقا فى صفوفه، كقصاص حديث معاصر ينتمى حقا إلى النصف الثانى من القرن العشرين، ويحذق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التى تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكى الذى شمل جميع مجالات النشاط الإنسانى وليس أقلها الأدب والفن.

واللص والكلاب تمثل حقا نقطة تحول فى أسلوب نجيب محفوظ فى معالجة فنه، وقد استخدم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية التى فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلا، فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة.

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفصيلات جزئية، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلا من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك.

وسنقتصر اليوم على بيان أول مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التى اتبعها فى رواية القصة، والزاوية التى يقف فيها تجاه الأحداث.

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد، فيضمن قدرًا كبيرًا من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب. وفى نفس الوقت ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحياها القارئ بدلًا من أن يسمع خبرها.

«قصد من توه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأنفه الأقنى الطويل. ولمح بين الواقفين فتاة فلعن فى سره نبوية وعليش وتوعدهما بالويل... وما إن انتهى إلى طرقة الدور الرابع حتى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعى من اعتراضه، وجد نفسه فى حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث فى التليفون أن الأستاذ رءوف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين. شعر بأنه غريب حقا، لكنه وقف دون مبالاة، يحملق فى الوجوه بوقاحة كأنما يتحداهم... وقديما كان يرمق أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم؟ أما رءوف فلن يصفو له هنا. وما هذا المكان بالملتقى المناسب للأصدقاء القدامى... ورءوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو. عظيم جدًا كهذه الحجرة. ولم يكن فيما مضى إلا محررا بمجلة النذير، مجلة منزوية بشارع محمد على ولكنها كانت صوتا مدويا للحرية. ترى كيف أنت اليوم يا رءوف؟ هل تغير مثلك يا نبوية؟ هل ينكرنى مثلك يا سناء؟ ولكن بعدًا لأفكار السوء. هو الصديق والأستاذ، وسيف الحرية المسلول، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقالات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة. وإذا كانت هذه القلعة لن تمكنى من عناقك فمن دفتر التليفون سأعرف مسكنك... » ص ٣٤ ـ ٣٥.

ويتضح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها فى العالم الخارجى، وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة فى أذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا «ظن» أو «فكر» أو «قال».

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا الموقف كراو فى قصر الشوق وغيرها من قصصه

السابقة ولكنه كان ينتقل بعد انتهاء المنظر إلى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى فى القصة.

أما فى اللص والكلاب فهو دائما ملاصق للبطل لا يرى إلا ما ترى عيناه ولا يعرف إلا ما يعرفه سعيد مهران، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئا عن رءوف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوبة ولا لماذا اختفت نور، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس رءوفا ولا نبوية ولا نورًا ولكنه سعيد مهران، ولا يهمنا الآخرون إلا بقدر تأثيرها فى وعيه.

وفى مقابل هذا التضييق فى مدى البصر رأينا كيف يكشف لنا الكاتب عن عقل البطل، فلا نكتفى بأن نرى بعينيه بل نفكر بعقله أيضًا ونحيا فى خضم تيار الشعور عنده.

وأفكار البطل وحواسه هى وسيلتنا فى الوصول إلى البعيد فى الزمان والبعيد فى المكان، فكأنما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة فى العمل الفنى، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفن الرواية الحديثة.

الأشياء والأحداث تثير فى نفس سعيد مهران ذكريات فى الماضى، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهمنا عن علاقاته التى جعلت منه اليوم لصا أو بالأحرى لصا ذا فلسفة، تتوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنهم خانوه، والكاتب يتيح لنا أن نعرف هذا الماضى على دفعات فكل لمحة منه تأتينا فى حينها، تبعا للقوانين السيكولوجية التى تحكم عملية المعانى، فالذكرى الخامدة فى زوايا النسيان يثيرها من مكمنها ما يماثلها أو ما يضادها من معطيات الحواس.

«وغنى ـ فى صوت لا حلاوة فيه ـ البخت والقسمة فين، كما ضبطه أبوه وهو يغنى حزر فزر فلكمه برحمة وقال له: أهذه أغنية مناسبة ونحن فى الطريق إلى الشيخ المبارك؟ وترنح الأب وسط الذكر، غابت عيناه، بح صوته، تصبب عرقا. وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة. وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب. وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو المنظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه.. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل والموت وهى المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى. وتساءل ليوقظه..».

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضى من خلال الذكريات، والماضى ماثل دائما فى الحاضر، وهما معا يتجهان إلى المستقبل، والماضى موجود دائما بصورة رمزية فى القصة، فهو المقابر التى تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران، يراها من خلال النافذة فى بيت نور، ويسير بينها فى غدواته وروحاته ويلقى حتفه فى النهاية وهو معتصم بها، ولعلها الشىء المؤكد الوحيد فى حياته بعد خروجه من السجن.

وكما يأتينا البعيد فى الزمان عن طريق ذكريات البطل، يأتينا البعيد فى المكان عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما، أى من خلال ما يسمع هو أو ما يقرأ عما يحدث بعيدا عنه، فالكاتب مثلا لا يصور الضجة التى يثيرها رصاص البطل الطائش إلا من خلال ما تكتبه الصحف، وحتى ما تكتبه الصحف لا يأتينا بالنص ولكن من خلال وقفة فى نفس سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة «يا للعناوين الكبيرة السوداء. آلاف وآلاف يناقشون الساعة جرائمه.. وسئل رءوف علوان فقال...» وتصله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق نور وهو مختبئ فى بيتها.

ـ «ويتحدث عنك ناس كأنك عنترة ولكنهم لا يدرون عذابنا». ص ١٢٦..

«سائق تاكسى، دافع عنك بحرارة ولكنه قال إنك قتلت رجلًا ضعيفًا بريئًا..». ثم

ـ «وفى العوامة التى سهرت فيها قال أحدهم عنك إنك منبه مسل فى الملل الراكد..» ص ١٤٤.

وهكذا، نجيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفنى من خلال هذا التكنيك الجديد فى رواية القصة، فإلى جانب وحدة الموضوع ووحدة زاوية النظر Persplclive نراه قد حقق نوعًا جديدًا من الوحدة فى المكان والزمان، فالمكان هو دائما المكان الذى يوجد فيه البطل، والزمان هو الزمن الحاضر الذى يحمل الماضى فى طياته ويتجه أبدا إلى المستقبل، أى هو الديمومة التى تحدث عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون والتى كان لمفهومها بالغ الأثر فى فن الرواية فى القرن العشرين.

عن كتاب «بين أدبين»

القاهرة ١٩٦٥.